Ueber

drei geſchichtliche Gemälde

der

Düſſeldorfer Schule.

Von

Auguſt Hagen.

Königsberg, 1833.

Den hohen Gönnern

des

Kunſt- und Gewerbe-Vereins in Königsberg,

insbeſondere

dem

Verwaltungsrathe des Kunſtvereines

für die

Rheinlande und Weſtphalen

in dankbarer Ehrerbietung

Januar 1833.

der Verfaſſer.

Wer ſtrebt nicht die Erinnerung an einen ſeltenen Genuß zu feſſeln? Bei dem Scheiden von den Gemälden Düſſeldorfs, die auch unſere Stadt, die ehemals jenſeits der Kunſtwelt liegende, in den allgemeinen Ruf der Bewunderung einſtimmen ließen, fühle ich mich gedrungen, viel beſprochenes auf eine eigenthümliche Art zu beſprechen fern von der Eitelkeit, daß ſie die rechte ſei. Mir liegt nicht daran, ſo genannte Fehler aufzudecken, die mit Zirkel und Winkelmaaß zu finden ſind und die der Künſtler aus Nachläßigkeit oder neckiſchem Eigenſinn den Richtern zum Beſten giebt. Was ſtört es mich, daß hier ein Knie zu hoch geſtellt iſt, um einem ſchönen Arm als Stütze zu dienen, daß dort der Hintergrund zu wenig duftig iſt, daß auf einem dritten Bilde ein Arm ſich nicht bequem der Schulter anfügt? In allem dieſem erkenne ich nur, daß der Künſtler noch vollendeteres zu geben vermag, daß er nicht ſchon das Höchſte geleiſtet und freue mich deß. In ſeine Seele möchte ich ſchauen und aus dem Spiegel, den er mir in den Gemälden vorhält, erſehn, wie ſich alles in ihm geſtaltete, um ſein Inneres in die Außenwelt zu ſetzen. Ich will mich nicht als Kunſtkenner dem Künſtler entgegenſtellen, ſondern mit ihm künſtleriſch fühlen und verkehren. Ich will nicht ſein vornehmer Lehrer ſein, ſondern ſein Schüler und Freund.

Bendemann's Juden.

Als Motto könnte ich wählen, was der Kaiſer Conſtantius, betroffen von der Größe Roms, geſagt haben ſoll, daß der Ruf unmächtig oder boshaft ſei, der ſonſt alles größer

macht, hier aber in der Schilderung sich in nichts auflöst. Allein einfacher und ehrender würde mir als Ueberschrift scheinen: **Werk eines Anfängers.** Der Künstler zählt erst zwei und zwanzig Jahre.

Nicht selten haben die Fürsten in schnödem Uebermuth sich in Statuen darstellen lassen, wie sie als stolze Triumphatoren über die Gefangenen verächtlich dahinschreiten, die ihnen gleichsam als Fußgestell dienen. Die Gebeugten sitzen, aber sie ruhen nicht, mit gewaltiger Anstrengung möchten sie sich aus dem Elend erheben, aber die Kette erinnert sie an Duldsamkeit.

Der Schmerz ist es, der mit vernichtendem Riesenschritt die Gefangenen beugt, die auf unserem Gemälde in Lebensgröße um einen Weinumrankten Stamm vereinigt sind. Sie haben die geliebte Heimath auf ewig verlassen und kein Hoffnungsstral erwärmt die schaurige Zukunft der Knechtschaft und Entwürdigung. Fünf Figuren bezeichnen das ganze jüdische Volk, die alle Lebensalter vergegenwärtigen, der Greis, die Mutter, die Jungfrau, das Mädchen und das Kind. Das gemeinsame Schicksal macht die Kinder eines Landes zu Kindern einer Familie. Verschiedene Lebensalter zu einer Gruppe künstlich verschränkt zeigt ein bekanntes Bildhauerwerk des Johann von Bologna; Valentin, Caravaggio's Schüler, malte auf einem Bilde den Knaben, Jüngling, Mann und Greis zusammen, jeden auf eine bezeichnend angemessene Weise beschäftigt. Das Absichtliche und Zufällige schmälert hier unsere Theilnahme und ist uns dort störend. Bendemann läßt vor unserem Blicke ein gediegenes Ganzes erscheinen. Es ist Ein Gefühl, eben so fern von unmächtiger Verzweiflung, als von nutzloser Klage, das wir bei allen wahrnehmen, das aber bei den verschiedenen sich verschieden ausspricht. Es betrifft das höchste, Religion und Vaterland, es ist die Ueberzeugung, daß dieses nur allein Jerusalem sein und daß jene nur allein dort gedeihen könne. Die Harfen, auf denen sie Gottes Lob sangen, hingen sie, wie es im 137. Psalm heißt, an die Weiden und ihren feindlichen Herren, die sie ermunterten, Trost im Gesange zu schöpfen, erwiederten die Trauernden: **Wie sollten wir des Herrn Lied singen im fremden Lande?**

Auf dem Gemälde entſinkt der gefeſſelten Hand des Greiſes die Harfe und eine Harfe dient der Jungfrau als Halt, ohne ihr einen geiſtigen gewähren zu können. Die Harfen, im Widerſpruch zu der Handfeſſel ſtehend, konnten um der Deutlichkeit willen nicht entbehrt werden, wohl aber die Kriegsknechte, die ſie zur Flucht zwingen, die Kette iſt vollgültiges Symbol. Die unfreiwilligen Wanderer, es ſind nicht die in der Gefangenſchaft gehaltenen, ſondern die in die Gefangenſchaft abgeführten, haben ſich vor ihrem Eintritt in die gefürchtete Stadt unter einem Baume niedergelaſſen. Sie fühlen keine Ermüdung, aber ohne Rettung zu hoffen ſuchen ſie die Entſcheidung des fürchterlichen Schickſals hinauszuſchieben. Ihr Schmerz iſt allein geiſtig. Sie ſtarren in die hereinbrechende Nacht, die die Thürme Babylons allgemach verhüllt, während die Abendſtralen die Blätter der Reben freundlich durchſchimmernd jene Gegenden erhellen, die ſie hinter ſich ließen, um ſie nie wieder zu ſehn. Babylon liegt vor ihnen, aber ihr Auge blickt in ſich ſelbſt zurück und ihr Sinn iſt allein gerichtet auf das, was außer ihnen, was fern iſt. Was bei andern Gemälden — es ſei ein kühner Ausdruck geſtattet — Mittelpunkt iſt, iſt hier Umfang der Vorſtellung. Die hoheitsvolle Jungfrau, die das ſinnende Haupt auf die Linke ſtützt, überblicket niederſchauend die Reihefolge einer beſeligenden Vergangenheit, für deren Freuden die Harfe ewig verſtummt iſt, auf der ihre Rechte ruht. Das der Antike würdige Antlitz, von vorne geſehn, iſt im Schatten, in ſtiller Heiterkeit dagegen breitet ſich die Landſchaft hinter ihr aus, wie vom Licht der Erinnerung verklärt, denn dort liegen die Gefilde der Jugend. Auf den Boden hingegoſſen, hat das Mädchen, als wenn es ſich verbergen wollte, das blonde Haupt mit den zierlichen Flechten auf das linke Knie des ſitzenden Greiſes gelegt. Das Aufhören der Kinderſpiele iſt dem Mädchen endlos unerfaßliches Unglück. Kann hier Anwendung finden, was von einem alten Maler geſagt wird: „Da er den ganzen Begriff der Trauer erſchöpft hatte, verhüllte er das Antlitz, welches er nicht würdig zu zeigen wußte.“? Nein, ſoll das Mädchen mit einem Werke des Alterthums verglichen werden, ſo iſt es das jüngſte Kind der Niobe, das in den Schooß der Mutter flüchtend ſich der Gefahr zu

entziehen glaubt, indem es ſich dem Anblick der Gefahr entzieht. Die Leidenſchaftlichkeit des Mädchens bildet einen wirkſamen Widerſatz zu der Ruhe des großartigen Greiſes. Die Jahre, die ſeinen langen Bart gebleicht, haben ihm durch den Schlüſſel der Erfahrung die Zukunft erſchloſſen. Er, als Hauptfigur der Gruppe, den mittleren Platz einnehmend, weiß Vergangenheit und Zukunft zu faſſen, über die Schickungen beider erhaben. Das Vergangene und Zukünftige bezeichnend trägt ſeine Rechte zugleich die Harfe und die Kette, zugleich legt er ſeine linke Hand tröſtend auf des Mädchens Schulter und blickt mitfühlend zur Mutter. Die Mutter mit verſchleiertem Hinterhaupt, eine Profilgeſtalt, entſpricht der Jungfrau und iſt ihr entgegengeſetzt. Ihr Geſicht iſt vom Scheideblick der Sonne erleuchtet und Babylon liegt in Dunkelheit vor ihr. Nur bei ihr allein erblickt man das Auge, das die Tiefen der Zukunft, das gefürchtete Neue, ergründet. Die niedergezogene Braune, der krampfhaft geſchloſſene Mund verräth eine Beſorgniß, härter als das Elend ſelbſt. Die Jungfrau hält die Harfe, auf der ſie des Herrn Lied im heimiſchen Lande angeſtimmt, dieſe ein zartes Kind und ihre ſorgliche Liebe iſt als Mutter der Zukunft — aber welcher Zukunft! — zugewendet. Jenes Mädchen, das die heiße Stirne auf des Greiſes Knie drückt, möchte ſchlafen, ſich einbilden, daß nur ein Traum des Lebens ſchönen Traum verwehte, dieſes Kindlein, von dem wir nur Hinterkopf und Rücken ſehen, ſchläft, doch in ſo unbequemer, von der bekümmerten Mutter unbemerkten Stellung, daß es dadurch unſer Mitleid in Anſpruch nimmt.

Wer mag das einzelne ſchöne hervorheben, wo jedes einzelne ſchön genannt werden müßte, wenn es nicht dieſen Namen erſt recht durch die Zuſammenſtellung verdiente? Kein Mund iſt zum Jammer, oder gar zum Fluch geöffnet, kein Auge iſt von weichen Thränen erfüllt, aber wir ſehn das Herz der Trauernden bluten, nichts beſtimmtes mögen wir uns bei der Landſchaft denken, aber wir fühlen, daß Jeruſalem und Babel in ihrem Herzen ſei, Vergangenheit und Zukunft, das Lied von Zion und Gefangenſchaft. Wir erſtarken bei dem Anblick. Nirgend iſt das wahre, echt menſchliche verläugnet, es iſt nicht Abgeſtumpftheit, ſondern Kraft des Gefühls, nicht Trotz, ſondern Muth, nicht Ergebung, ſondern Ertragung, die uns ſo mächtig ergreift.

Man hat die Färbung der Landschaft als unwahr getadelt. Der Maler wird gern den Tadel hinnehmen, ohne die Zahl der Pentimenti zu vermehren, die die Strenge seines schaffenden Genius rühmen. Der Wirklichkeit muß der Beschauer beim ersten Blick entrückt werden, um nicht den Maßstab des Gewöhnlichen an diese Figuren zu legen, um nicht Bildnisse in einer Darstellung zu sehn, die sich absichtlich fern von dem Uebernatürlichen hält. Mancher Kopf erscheint als ideal, aber dennoch nichts weniger, als reif zum Heiligenschein. Soll ein Tadel gewagt werden, so betrifft er das theilweis ideale. Wenn ich die Zusammenstellung nicht treffender als durch den Namen Harmonie zu bezeichnen weiß, so scheint mir Einheit in den einzelnen Figuren zu fehlen und ich bemerke, wenn mich nicht alles trügt, die verschiedenen Bildungsstufen des Künstlers, der, während er malte, sich zum Meister emporschwang. Die Jungfrau erinnert mich an jene Zeit, da er nach den Antiken zeichnete. Welcher Bildhauer dürfte anstehn, sie in Marmor darzustellen? Von allen Seiten gesehn, würde sie Beifall verdienen und mit der Agrippina in Dresden verglichen werden, in der Alterthumsforscher die vor Gram versteinende Niobe erkannten. Das Mädchen, das aufgelöst in Schmerz die Hände so malerisch über einander legt, um dem Scheitel eine Unterlage zu geben, stellt einen Akt nach einem lebenden Modell dar. Die Jungfrau ist roth und grün gekleidet (in den Farben des Evangelisten Johannes), das Mädchen hat ein veilchenfarbiges Ueber- und ein gelbes Untergewand, Farben, die als wohl verträglich in den akademischen Studiensälen hergebrachter Weise empfohlen werden. Wohl ohne Zweifel war der Greis mit dem Mädchen das erste, was in des Künstlers Seele hervortrat, jener mochte ursprünglich voll Mitgefühls zu der Trostbedürftigen schauen und ein Bild stand da, das mannichfacher Deutung fähig war, indem ihr Schmerz eine überwiegende Bedeutsamkeit erhielt und jede Figur daneben als Nebenfigur sich zeigte. Der Künstler gab dem Kopf des Greises eine andre Richtung, das Mädchen hört als Gegenstand der Theilnahme auf Mittelpunkt der Handlung zu sein und das Wunder künstlerischer Schöpfung ist vollendet. Vergleiche ich die Werke aller Zeiten und aller Schulen, so kann ich die Zusammenstel-

lung nur als Eigenthum der Düsseldorfer Schule ansehn. Der patriarchalische Greis im rothen Gewande mit gelber Kopfbedeckung ist eine Welt des tiefsten und zartesten Gefühls. Michel Angelo's Propheten, die ich am ersten ihm an die Seite stellen möchte, stehen von göttlicher Begeisterung erfüllt über die Menschheit erhaben, er ist ganz Mensch und dennoch über ihr. Wenn ich die Kunst bewundere, die den Greis erschuf, so verehre ich in der Mutter im einfachen, blauen Gewande das Werk des Meisters. Sie ist mir das würdigste, eigenthümlichste im Gemälde.

Der Geist des Widerspruchs wird lächeln über die muthmaßliche Darlegung des allmählich sich entwickelnden Gemäldes. Man malt nicht ein solches Werk, wird man einwenden, ohne vorher zu zeichnen. Ich erinnere einmal an die sichtbaren Verbesserungen, also Abweichungen von der Zeichnung, dann aber glaube ich, daß lieb gewordene Ideen, in früher Zeit empfangen, störend in den Schöpfungsgang des Künstlers eintreten können, und daß es nur dem vollendeten Meister gelingt ihrer Herr zu werden durch eine dem Ganzen entsprechende Auffassung.

Nur wenige Gemälde der Schadow-Düsseldorfer Schule war mir zu sehen vergönnt. Die früheren hatten im technischen schon etwas hervorstechendes durch die Wahl überaus lebhafter Farben. Zwei Gemälde, nach denen ich den jetzigen Standpunkt der niederrheinischen Kunst ermesse, zeigen, daß jetzt bei den Hauptfiguren eine mildere, gedämpftere Färbung angewandt wird und daß man den Hintergrund, ohne Furcht, daß dadurch der Vorgrund leiden könnte, klar und heiter darstellt. Nichts buntes stört uns bei den Trauernden, namentlich bei dem Greise und der Mutter. Sie sind sämmtlich in grobe Wollenzeuge gehüllt, tüchtig, aber keineswegs orientalisch prunkhaft, der Jungfrau und noch mehr dem Mädchen wird man etwas Schmuck zu gute halten. (Den gefangenen Frauen von Caria erlaubte man es nicht nach Vitruv die Kleidung und den Schmuck ihres Standes abzulegen.) Die Gewänder legen sich in einfache, schwere Falten und erhalten dadurch, daß sie sich der Künstler langhaarig dachte und bei den seitwärts beleuchteten Partien daher einen gelben Schimmer anbringen konnte, Abwechslung. — Zu rühmen ist es, daß die oberen Ecken des Gemäldes, deren

Ausfüllung den Maler ſtets in Verlegenheit ſetzt (bei Raphael's Sixtiniſcher Madonna ſind ſie mit Vorhängen verdeckt) abgerundet ſind. Die geſchickte Einpaſſung der Gruppe in den gegebenen regelmäßigen Raum des Gemäldes, das noch einmal ſo lang, als hoch iſt, wird als Schönheit nicht überſehn werden. Die Schrift am Rahmen iſt mit Einſicht ſo abgetheilt, daß in der einen Ecke über der Mutter, die in der Zukunft lebt und webt, die Worte ſtehen:

An den Waſſern zu Babylon ſaßen wir

und in der entgegen geſetzten über der Jungfrau, der von der Jugendluſt nur die Erinnerung geblieben:

Und weinten, wenn wir an Zion gedachten.

Köhlers Rebecca.

Die Kunſtregel iſt einer Gruppe von zwei Figuren nicht zugethan, es iſt mindeſtens noch eine dritte nöthig, ſchon um der ungeraden Zahl willen. Wie in Shakeſpeare's Tragödien die Handlung ſteigend im dritten Akt bis zum Gipfelpunkt heranreicht und dann in den beiden letzten Akten gleichmäßig ſich wieder abſtuft, ſo wird auch verlangt, daß auf dem Gemälde eine Mitte bedeutungsvoll ſich hervorhebe. Die pyramidaliſche Gruppierung ward von Italieniſchen Meiſtern oft ſo ſtrenge durchgeführt, daß eine allegoriſche Beziehung auf das heilige Dreieck nahe liegt. — Wenn es nicht bereits Ausnahmen gäbe, wie Raphael's und Albertinelli's Heimſuchung und in neuerer Zeit Henſel's Samariterin, ſo würde ich bei Köhler's Schöpfung der Regel vergeſſen.

Der Gegenſtand iſt eine ſymboliſche Brautwerbung. Abrahams treuer Knecht iſt hinausgezogen in die von jenem verlaſſene Heimath, um dort auf ſeines Herren Geheiß für deſſen Sohn ein Weib zu nehmen. Am Orte der Beſtimmung erinnert er ſich an Abrahams Worte, daß Gott ſeinen Engel leitend vor ihm herſenden werde und im Gebet ſtellt er die Wahl in die Hand des Höchſten. Er verſtändigt ſich gleichſam mit dem Gott ſeines Herrn Abrahams, daß die Jungfrau es ſein ſolle, die durch gaſtfreie Zuvorkommenheit ihr wohlwollendes Herz bekunde und ihre vertrauungsvolle Liebe zu den Fremden. Am Brunnen will er harren zur Stunde, wann die Frauen Waſſer ſchöpfen und die Dirne, die auf ſein Bitten ihm

nicht allein den Krug darreicht, sondern unaufgefordert seine Kamele zu tränken sich erbietet, soll die bestimmte sein. Köhler wählte den Augenblick, wie der Knecht die schöne Dirne antritt, wie ihre Erscheinung vollständig seinen Wunsch erfüllt. Rebecca hat die entscheidenden Worte ausgesprochen. — Es ist nicht lange, daß ein bekannter Kunstverein in den Preisaufgaben für Maler jede Handlung ausgeschlossen wissen wollte, die nur durch das, was die dargestellten Personen sprächen, Deutlichkeit erhielte. Viele mißglückte Versuche mögen die Bestimmung rechtfertigen. Köhler hat gezeigt, daß auch hier ehrenwerthe Ausnahmen möglich seien. Die Lösung war nicht leicht.

Bendemann wählte zur Darstellung die Zeit zwischen dem geschehenen und dem kommenden, Köhler dagegen die des geschehenden. Ein über das Allgemeine sich verbreitendes Seelenleben schloß uns jener Künstler auf, dieser schildert gewisse Richtungen, die sich in der Handlung begegnen, jener hat uns die Menschen — nicht Juden, er hat die Summe menschlicher Erfahrungen — nicht die Trauer einzelner, im Bilde zusammengefaßt, dieser stellt, gemäß der heiligen Schrift, in Rebecca die Jungfrau, die noch für keinen Mann gefühlt (kein Mann hatte sie erkannt) im alten treubewährten Knecht den rührendsten Diensteifer dar.

In einer bergigen Landschaft, in der zur besseren Bezeichnung links zwei Frauen mit Wasserkrügen, rechts ein Kamel gesehn wird, erhebt sich im Vorgrunde die steinerne Einfassung und das hölzerne Häuschen des Brunnens. Ein Ulmenstamm beschattet das letztere und vielleicht ist der Epheu, der ihn umschlingt, nicht ohne Beziehung. Davor nämlich stehen die beiden Handelnden. Der Knecht, der mit liebendem Auge sie prüft, soll nicht als Freier, sondern als Brautbewerber sich bemerkbar machen, nicht genug ist es, daß die Jungfrau ihm den Krug reicht, sie soll auch zeigen, um die andere Hälfte der Verheißung zu erfüllen, daß sie den Kamelen einen gleichen Dienst gewähren wolle. Mir scheint das schwierige in treffenden Widersätzen glücklich überwunden zu sein. Der Mann wunderte sich ihrer und schwieg stille, so heißt es in der Bibel und im Bilde. Der Abstand des vorgerückten Alters zu der mädchenhaften

Unſchuld wird dadurch noch größer, daß der Knecht ſie mit einem hochachtungsvollen Blick betrachtet, wie er es der zukünftigen Herrin ſchuldig iſt. In der Linken hält der aus der Ferne gekommene loſe den Wanderſtab, vertrauungsvoll mit der Rechten faßt er den ſchweren Henkelkrug und zugleich faßt er ſie ins Auge. Menſchliche Schwäche läßt ihn an der göttlichen Wahrheit zweifeln, denn er fragt ſich voll beſorglicher Vorſicht, ob ſie es wirklich ſei. Er ergreift den Krug, nur um ſeinen Wiſſensdurſt zu ſtillen. Zu ſchwer iſt der Krug, um ihn mit einer Hand zu halten und ſie iſt genöthigt, mit zarten Händen ihn zu unterſtützen. Dadurch feſſelt er die dienſtwillig eilende, um ſie mit Ruhe zu prüfen. Beim Manne verkennt man nicht, daß Ueberraſchung ihn in der Bewegung hemmt, denn er lief ihr entgegen und noch weniger bei der Jungfrau, die in noch ſchreitender Stellung iſt. Man ſieht, wie ſie eilig den Krug von der Achſel auf ihre Hand herniederließ, wie ſie die Worte geſprochen: Trinke mein Herr! Ich will deinen Kamelen auch ſchöpfen, und den Krug loslaſſen möchte, um den Steintrog zu füllen. Indem er zu trinken zaudert und ſie anblickt, geräth ſie in Verlegenheit und Befangenheit, gleich der einer Braut, der zum erſten Mal eine fremde Zukunft ſich eröffnet, verleiht ihrer flüchtigen Jugendlichkeit anziehender Zauber. Eine Störung tritt ein in ihr ſorglos unbewachtes Leben, indem ſie Aufmerkſamkeit auf ſich zieht. Sie kann des Mannes forſchenden Blick nicht ertragen und darin ſieht er deutlicher, als in einem freudeverklärten Auge die Gewährleiſtung einer glücklichen Wahl. Wir fragen umſonſt, was mehr unſeren Beifall verdient, die Treue des Knechtes, die ſich keiner Voreiligkeit ſchuldig machen will, oder die Dienſtfertigkeit des ſchlanken, etwa vierzehnjährigen Mädchens, die mit ſchüchterner Verſchämtheit gepaart iſt.

Die Färbung, wenn wir die blaue Landſchaft ausnehmen, iſt eben ſo mild, als harmoniſch. Eine gelblich bräunliche Farbe iſt durchwaltend. Die Sonne hat die Haut des zarten Mädchens gebräunt, die ſeinige roth verbrannt. Die Kleidung iſt überaus einfach. Der Oberarm, der Theil des Körpers, der am wenigſten ausdrückt, iſt bei Rebecca von den heraufgeſtreiften Hemdärmeln verhüllt, ihr Kleid iſt gelb, das, vom veilchenfarbigen

Gürtel umschlungen, obgleich etwas geschürzt, dennoch züchtig bis zu den nackten Füßen herabfließt. Um ihr schwarz gescheiteltes Haar ist ein dunkelrothes Tuch gebunden. Beim Knecht sind die Farben weislich noch weniger lebhaft, seine Kopfhülle ist gelb, sein Rock braun, den ein blauer Gürtel zusammenhält. Eine Wahrheit, die uns mit freudigem Erstaunen erfüllt, dringt sich uns überall auf, eine Wahrheit, die eben so fern von der antiquarischen Vorschrift des Alterthums, als von der Gegenwart steht. Alles hält hier glücklich die Mitte zwischen dem phantastischen und dem gewöhnlichen, zwischen dem erkünstelten und dem gemeinen. Es ist die Natur, die der Künstler, von Schönheitssinn geleitet, auffaßte und nicht die, die er durch das Mittel der Antike kennen lernte. Man denke sich vollere Formen bei der Jungfrau und hin ist der eigne Liebreiz. Ein Vergleich zwischen Rebecca und den beiden im Gespräch begriffenen Frauen des Hintergrundes lehrt deutlich, daß auch bei diesem Künstler das angelernte auf die Entwicklung des eignen noch Einfluß äußere. Frauen, wie jene mit dem Schleier, denselben nachläßigen Gang, denselben nackten vollen Arm in imponirender Gebärde glaube ich tausendmal auf antiken Reliefs und Italienischen Bildern gesehn zu haben. Ein Beispiel bei Raphael in Agincourt VI, 201 № 14.

Stilke's Armida und Rinaldo.

Auffallend ist die Angabe, daß dieser Maler, da er lange in Fresco gemalt, sich Anfangs nicht in der Technik und dem Colorit der Oelfarben habe finden können. Die Farbenpracht ist es, die diesem Gemälde einen ausgezeichneten Werth verleiht und es von den früher genannten unterscheidet. Des ähnlichen giebt es hier überhaupt weniger, als des verschiedenen. Bei Bendemann epische Erhabenheit, bei Köhler idyllische Einfalt, hier romantischer Zauber.

Wenn man mir die Figuren erklärte, das Verhältniß derselben zu einander erörterte, so könnte mich das, was der Maler giebt, nun und nimmer befriedigen. Aber ich lese den Inhalt in Tasso, ich erkenne die klangreichen Ottave rime in den glänzenden Farben wieder und ich vergegenwärtige mir jene Szene, wie der Dichter, seine angeborne Scheu überwindend, einen fremden Künstler

(Buontalenti) zu küſſen ſich gedrungen fühlte, weil dieſer ganz in ſeinem Sinn die Dekorazionen zu ſeinem Aminta gemalt hatte.

K. Förſter nennt Taſſo den letzten Romantiker der Italieniſchen Dichterſchule. Die Elemente ſeines Gottfrieds, ſagt er, Liebe, Ehre und Glaube ſind die Elemente ſeines Gemüths. Daher mußte ſich ihm die Welt ſeines Epos als ein ernſtes Zauberſpiel geſtalten. Jene romantiſche Dreieinigkeit, auf die ſchon die dreifache Eintheilung ſeiner Rime in amorose, eroiche und sacre hinweiſet — wir ſehen ſie ernſt und mild in unſeres Künſtlers Werk. Die Liebe iſt in Armida, die Ehre in der Heldengruppe und der Glaube in der engelgleichen Jungfrau ausgedrückt. Die Liebe, die Ehre und den Glauben zuſammen ſehen wir in dem Antlitz des ſchönen Rinaldo.

Die Trauer der Juden iſt klar auch ohne die Inſchrift, bei C. Köhler iſt des allgemein verſtändlichen ſo viel, daß ich nicht wegen der richtigen Erklärung in Unruhe bin, hier aber ſehe ich ſtatt des Helden, der das im befreiten Jeruſalem ſein ſoll, was Achill in der Ilias, einen zarten, weichen Jüngling, ſtatt des Steuermanns eine Jungfrau. Taſſo muß ſelbſt Erklärer ſein. Das Fahrzeug, ſo erzählt der Dichter, auf dem zwei Ritter ihren Waffengefährten von der Zauberinſel und aus Armidens Liebesbanden entführen, lenkt ein weibliches Weſen überirdiſcher Abkunft. Denn es war ein höherer Wille, der die von Gottfried abgeſendeten Helden leitet und der den durch ſchnöde Zauberkünſte umgewandelten Rinaldo ſeinem Berufe zurückgiebt. Er wird ſeines Unrechts ſich bewußt und ſeiner Kraft. Armida ereilt den Fliehenden, da er mit Karl und Ubaldo das Meeresufer erreicht hat.

16. 40. Sie ſchrie verſtört: O Unhold du, nicht meide,
Die halb du mitnimmſt, laß die Hälfte mir!
Gieb jene, oder nimm mir dieſe, beide
Ertödt' auf einmal! Weile, weile hier!
Es ſei mein Flehn dir letzte Wegesſcheide,
Nicht ſag' ich Küſſe, die wird bieten dir
Ein ſchön'rer Mund. Du fürchteſt zu verziehen?
Du kannſt es weigern, denn du konnteſt fliehen.

41. Da ſprach Ubald: es würde ſich nicht ziemen,
Wenn wir ſie nicht erwarten wollten, Herr.

42. Darauf bedenkt der Ritter ſich, als jene
Schwer hauchend und in Thränen ihn erreicht:
Sie leidet wie kein Weib, doch ihre Schöne
Straft um ſo höher, als ſie Leiden beugt.
Ob ſie nun zürnt, ob ſinnt, ob Furcht ſie wähne,
Sie ſchaut ihn, blicket ſtarr ihn an und ſchweigt.
Er ſieht nicht hin und ſieht er, iſt's ein Funkeln
Verſtohl'nen Blicks, das Scheu und Schaam verdunkeln.

Die Theilnahme, die die Helden der knienden Armida weihen, wird von dem Beſchauer des Bildes ganz empfunden. Sie iſt keine Zauberin mehr, ihre Künſte vermögen nichts und es iſt der Ausdruck der tief gefühlteſten Liebe, die das Mitleid des Scheidenden erregt. Sie redet nicht, aber ihr Schweigen, ihr Blick iſt ergreifende Beredſamkeit. Nicht in verzweiflungsvollem Zorn ſucht ſie ihn zu halten, ſondern ſie findet eine Beruhigung, mit emporgehobenen, flehenden Händen ihn zu berühren. Taſſo's Milde verſchleiert auch das Verächtliche einer Circe und der Maler mit ihm. Taſſo's Auge ruhte gewiß oft auf Abbildungen des h. Raphael, der den Lindwurm erlegt, ohne im Kampf die Ruhe eines Engels zu verläugnen. Was war paſſender, als daß Stilke den Kopf eines Raphaels ſeinem Helden gab. Rinaldo, ſich zu ihr umblickend, wendet ſich ſanft von ihr ab und, als wenn er ſeinem Entſchluß, der im heroiſchen Ausſchritt erkannt wird, untreu werden könnte, umfaßt er feſt und unerſchütterlich den Schwerteknauf. Er ſteht an des Ufers äußerſtem Rande, der bärtige Ubaldo iſt bereits ins Fahrzeug geſtiegen. Obgleich dieſer den Günſtling der Zauberin zu entführen verſprochen, ermahnt er ihn, ſie anzuhören, denn jene erklärt ſeine Flucht für Feigheit. Er kann es wagen, denn am Griff ſeines Schwertes iſt ein Kreuzeszeichen. Rinaldo's Rechte drückt eine Entſchuldigung aus, die Ubaldo's eine Erinnerung, daß Ritterpflicht Frauenachtung gebiete. Von Karl iſt in dieſem entſcheidenden Augenblick beim Dichter nicht die Rede und ihn ſtellt der Maler hinter Rinaldo, über deſſen rechte Schulter beſorglich hinüberſchauend mit einem Blick, der Ehre und Mitleid vereinigt. Er hätte vermißt werden können. Faſt ſcheint er nur da zu ſein, um die gewählte Farbenabſtufung durchzuführen.

Auf den Ruhm einer ſchulgerechten Gruppierung that

Stille ganz Verzicht. In der linken Ecke kniet Armida und von hier aus entwickelt sich alles Handeln, aller Blicke sind Wiederschein von Armidens Auge, aber nur für einen Moment, denn nicht vergeblich bläht der Wind das Segel. Das Augenblickliche gilt für nicht darstellbar. Hier ist alles bis auf die Gewänder, die in entgegengesetzter Richtung flattern, Sache des Augenblicks, wie das Spiel der Wellen, das den Kiel umrauscht.

Vornehmlich an der unbequemen Lage des Fußes erkennt man es, daß Armida eben mit Heftigkeit auf die Knie sank. Der eilende Rinaldo kann auf der vorragenden Felskante nur so lange, als nöthig ist, einen Schritt zu thun, sich erhalten. Der in das Fahrzeug steigende Ubaldo macht es schwanken und selbst die einer beschaulichen Ruhe zugewandte Jungfrau ist genöthigt, durch eine gewaltsame Wendung das Gleichgewicht zu erhalten. Ohne dieses wäre der Gegensatz zu der Bewegtheit der Flehenden, zwischen der leidenschaftlichen Liebe und dem heiligen Glauben noch mehr hervorgetreten. Tasso beschreibt die Jungfrau also:

15. 4. Sie zeigt umlockt die Stirn, die Augenlieder
Senkt sie bescheiden, liebevoll und mild,
Ihr Antlitz strahlt, als stieg' ein Engel nieder,
Von solchem Lichte klar und hehr erfüllt.
Du nennst das Kleid azurblau, purpurn wieder,
Das tausendfarbig schillernd sie umhüllt.

Zu einem Taschenbuch, das 1818 erschien, die Sängerfahrt betitelt, lieferte Kolbe das Titelbild ohne Zweifel unter allen mitgetheilten Beiträgen die bedeutendste. Das Steuer des Nachens, auf dem der Zither schlagende Sänger steht, wird vom Glauben in der Gestalt eines jungfräulichen Engels gelenkt. Oft wurde ich an Kolbe's sinnige Erfindung erinnert, nie in dem Grade, als hier. Nicht hierin sehe ich etwas mißfälliges, aber wohl in dem Gewundenen der Gestalt. Lomazzo's Schönheitslinie, die in tausend Werken verewigt ist, in B. Cellini's Medusa, wie in Hogarth's Tanzgesellschaft, versetzt mich in verschollene Zeiten. In der Wahl der Farben erkenne ich verjährten Regelzwang. Armida als die vorderste Figur ist in hochrothem Kleide, ihre zarten Arme schimmern auf dem weißen Mantel, der Rinaldo's goldstrahlende Rüstung halb verhüllt, diese glänzt um so mehr, da

Karls brauner Mantel dahinter gesehn wird. Das Roth brennender Liebe scheint absichtlich dem Weiß der Unschuld bei der Leiterin des Kahnes entgegengesetzt zu sein. Fern sei es von mir, das Schöne in der Behandlung der Farben zu verkennen. Ihre Klarheit thut wohl und wäre das Auge auch durch noch so viele Kunsttheorien allem Bunten entfremdet. Besser noch, als die goldene Rüstung ist die blinkend stählerne Ubaldo's gelungen, die von einem Drathhemde überdeckt ist. Durch den blauen Flor, der von dem linken Arm Armidens lang herabweht schimmert täuschend das rothe Gewand hindurch. Locker und zierlich sind die Haare der Jungfrauen und Rinaldo's (sein Haupt ist unbehelmt) obgleich alle blond, zeigen sie sich dennoch in der Farbe auffallend verschieden. Wie bei dem Gewoge das trübe Grün auf der weiten Fläche hin in das reinste Blau übergeht, so nimmt man ein wechselndes Spiel der Farben auch am rothen Ueberwurf Ubaldo's wahr, der blau in den Falten ist, an dem des Engels, der, wie Flügel an der Schulter sich ausbreitend, gelb und veilchenfarbig schillert. Nicht zu übersehn ist der metallne Glanz der Falkenflügel, die phantastisch sich auf Ubaldo's Helm erheben. Alles dieses würde ich noch mehr anerkennen, wenn mich das gesuchte nicht störte. Bei so hellen Farben den Hintergrund lebhaft erscheinen zu lassen, wie ihn die Düsseldorfer Schule zu lieben scheint, ist eine Aufgabe, die wenige lösen möchten. Der Fels mit den Zauberpalästen glüht hier in einem tief dunklen Blau. Die antiken Tempel wurden gewählt, wohl um das heidnische dem christlichen grell entgegen zu stellen. Ich hätte mich lieber aus den Grenzen der Wirklichkeit in ein Wunderreich versetzt gesehn. Denn viele Burgen der Städte des alten Griechenlands sahen nicht viel anders aus, als jener bebaute Fels.

Der Einleitung mag eine Nachschrift entsprechen, schon um es zu wiederholen, daß ich keineswegs so meisterhafte Werke, wie ich sie beschrieben, zu beurtheilen mich berufen fühle.

Wenn ich aus drei Gemälden mir den Geist der Düsseldorfer Schule zu vergegenwärtigen suche, so verkenne ich nicht die große Verschiedenheit derselben unter einander, so daß die Vergleichungspunkte gesucht werden müssen.

Ich überblicke die Gemälde aller Art, die ich sah, sie nach den verschiedenen Zeiten und Malern sondernd, und gestehe, daß ich diese drei keiner Klasse anzureihen weiß. In dem Unterscheidenden liegt für sie das gemeinsame. Das Schulmäßige d. h. das in der Natur nicht begründete Eigenthümliche ist verbannt. Man empfiehlt in den Akademien die Natur als das ewige Muster, man läßt nach lebenden Modellen zeichnen und malen, aber diese müssen die Stellungen von Antiken nachahmen, man läßt Szenen aus der Gegenwart darstellen, aber nach dem Zuschnitt von Gemälden, die vor Jahrhunderten entstanden sind. Eigenthümliches, das sich überlebt, fällt der Geschichte anheim und verdient keine künstliche Wiedererweckung. Durch allerlei Vorschriften, deren Anwendung der streng abmessenden Lehrmethode bequem war, ohne daß sie durch namhafte Beispiele belegt werden konnten, ward sonst das jugendliche, aufstrebende Talent in die Enge getrieben. Zwei Linien durften nicht parallel laufen, sich nicht in rechtem Winkel durchschneiden, die Farben mußten in der Art des Regenbogens geordnet werden und das Roth vorne an stehn, ohne klar und lebhaft zu erscheinen, keine Composition ward geduldet, die nicht symmetrisch gezwungen war. Der Kreis der Darstellungen war enge begrenzt. — Der Genius der neuern Malerei hat den Schulstaub von den Flügeln geschüttelt und sich über kleinliche Beschränkungen und Bedenklichkeiten erhoben. Der Vergleich der Kunst mit der Natur lehrt ihn, sich von der Nachahmung dessen lossagen, was allein in den Ansichten einer bestimmten Zeit Erklärung findet. Die Empfindung herrscht nicht in abgeschlossenen Kreisen, sondern ist über die ganze Wesenheit verbreitet, die daher in allen einzelnen Theilen sich einer bildlichen Auffassung anfügt. Die Empfindung spricht sich bei den verschiedenen verschieden aus und darum verfolgt jeder Kunstjünger eine selbstständige Richtung und der Meister ermißt allein nach der Wahrheit den Werth der Darstellung. Ist gegen jene nicht gefehlt, so ist selbst, wenn aller Gesetzeszwang aufhört, schrankenlose Willkühr nicht zu fürchten. Die höchste Aufgabe für die Kunst bleibt der Mensch und, das göttliche im Menschen zu schildern, ist ihr begeisterndes Ideal. Mag die Kunst auch über der Zeit stehn, so hat der Wahn, daß sie keiner Zeit angehöre, ihr durch

eine troſtloſe Leerheit unendlich geſchadet. Die neuere Schule hat es erkannt und ſie entfernt ſich in hiſtoriſchen Bildern nur in ſo weit, als es das ſchnell Vergängliche des Gegenwärtigen erfodert, wie ſie auch das Alterthümliche gemäß dem anſprechend ſchicklichen verändert. Leſſing, der in W. Schadow ſeinen Lehrer ehrt, gab, da er Bürgers Lenore malte, den Soldaten des großen Friedrichs mittelalterliche Tracht. A. Koehler und Neureuther in ſeinen Randzeichnungen (alle drei behandelten denſelben Gegenſtand in einem Jahr) behielten die ſteifen Uniformen des ſiebenjährigen Krieges bei.

Mit dem Akademienzwang wird die Kunſtkennerſchaft, die halb in Anmaaßung, halb in Handwerksneid ihren Grund hat, will's Gott! ihr Ende erreichen. Sie bewirkt nichts anderes, wie in einer neuerdings erſchienenen Schrift, aus der ich das folgende heraushebe, bemerkt wird, als Gleichgültigkeit und Widerwillen gegen die Kunſt. Das Höchſte in jedem Kunſtwerk iſt, was jedes reine, gebildete Gefühl anſpricht und in dieſem Punkte ſtehen der allgemein Gebildete und der Kunſtkenner auf einer Stufe. Der Hauptunterſchied zwiſchen beiden beſteht darin, daß der Kenner ſich im Einzelnen bewußt wird, was dieſen Geſammteindruck hervorbringt, während der Laie ſich mit der allgemeinen Empfindung deſſelben begnügt. Der wahre Kenner und der wahre Liebhaber gehen daher immer Hand in Hand und der erſte wird nie etwas behaupten können, was mit dem natürlichen, aber gebildeten Gefühl des letzteren in Widerſpruch ſtände. Wird dem gebildeten Laien durch eine Autorität ein Urtheil aufgedrängt, welches mit ſeinem natürlichen Gefühl im grellſten Widerſpruch ſteht, ſo wird derſelbe bei einer gewiſſen Selbſtſtändigkeit denken, daß es um das ganze Studium eine mißliche Sache ſein muß und es daher für das Gerathenſte halten, ſich nicht fruchtlos mit demſelben abzumühen. Weniger ſelbſtſtändige Naturen aber werden ſich in allem Ernſt ſagen: der große Kenner muß doch Recht haben, man ſieht nur, wie ſchwer es ſein muß, es ſo weit zu bringen. Sich mit dergleichen Studien ſelbſt zu befaſſen, kann ihnen aber nicht in den Sinn kommen, da die Kennerſchaft ihnen als etwas ſchlechthin Unbegreifliches und für den natürlichen Sinn durchaus Unzugängliches erſcheinen muß.

XV. 2545 71